إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول٢٠١٢م

دلالة المكان فی رواية موسم الهجرة إلى الشمال

مريم اكبری موسی آبادی*

محمد خاقانی اصفهانی**

الملخص

يكتسب المكان فی الرواية أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذی تجری فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول فی بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوی كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات. ثمّة افتراق كبير بين المكان فی الواقع والمكان فی الرواية؛ إن المكان فی الرواية ليس هو المكان فی الواقع الخارجی ولو سمّاه الروائی باسم له مسمّى فی الخارج، إن المكان الروائی لفظی متخيل تصنعه اللغة حتى يقوم فی خيال المتلقی. المكان عندما يدخل فی عالم الرواية يصبح دالا يدلّ على مدلول ايدئولوجی أو سايكولوجی نستطيع أن نستفيد من دراسته فی تحليل الرواية. ثم إن المكان يشمل ما فيه من الأشياء والألوان والأصوات والروائح وهذه الأجزاء تدلّ على أحاسيس الشخصية وأفكارها.

أصبح المكان فی هذه الرواية ذات دلالة إيدئولوجية فكرية، فالمكان امتداد لهوية الإنسان وانتمائه.

الكلمات الدليلية: الأدب القصصی، الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، المكان الروائی.

---

*. طالبة مرحلة الدكتوراه بجامعة إصفهان، إيران. Maryam_akbarim@yahoo.com

**. أستاذ فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة إصفهان، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدی

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٢/١٧هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٥/١٩هـ. ش

المقدمة

إن المكان ظاهرة لاحدّ لها، فكما تنطوى على غرفة صغيرة، تتّسع حتى تشمل العالم بأسره؛ المكان بنية دالّة فى عالم الخارج، وعندما يدخل النص السردى يغدو علامة سيميولوجية "وهو يشكّل داخل الرواية، لوناً إيقاعياً متناغماً مع سائر الألوان الإيقاعية المترتّبة علي الشخصيات والأحداث". (زيتون، لاتا: ٦٦) يمثّل المكان عنصرا له دلالات سايكولوجية ظاهراتية تؤثّر فى دلالة الرواية، فعلى سبيل المثال: الصحراء فضاء واسع مترامى الأطراف، وكل شىء فى الصحراء عبارة عن امتدادات متصلة، ولذلک يمتلک الصحراوى ذهنية غير مركّبة تنظر إلى الكلى من دون حواجز، فيميل دائما إلى الحرية والانفلات. (الآلوسى، لاتا: ٢)

الصورة المكانية فى الرواية ـ أى تجسيد المكان ـ ليست تشكيلاً للأشكال والألوان فحسب ولكن هى تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات الخ... . (قاسم، ٢٠٠٤م: ١١١)

فى هذه المقالة ندرس فى البداية حياة الطيب صالح بالإجمال ثم نتطرق إلى الأمكنة التى وصفت فى هذه الرواية حتى نتعرّف على دلالة المكان الروائى.

نبذة عن حياة الطيب صالح

الطيب صالح أو عبقرى الرواية العربية ـ كما جرت العادة عند بعض النقاد على تسميته ـ أديب من السودان، اسمه الكامل الطيب محمد صالح أحمد. ولد عام ١٩٢٩م ـ ١٣٤٨ق فى إقليم مروى شمالى السودان بقرية الدبة؛ وتوفى فى إحدى مستشفيات العاصمة البريطانية لندن التى أقام فيها فى ليلة الأربعاء ١٨ شباط/فبراير ٢٠٠٩ الموافق ٢٣ صفر ١٤٣٠ق. عاش مطلع حياته وطفولته فى ذلک الإقليم، وفى شبابه انتقل إلى الخرطوم لإكمال دراسته، فحصل من جامعتها علي درجة البكالوريوس فى العلوم. سافر إلى إنجلترا حيث واصل دراسته، وغيّر تخصصه إلى دراسة الشؤون الدولية السياسية. بدأت علاقة الطيب صالح مع الكتابة فى وقت مبكر، عكس ما هو رائج، إذ كتب أول قصة قصيرة عام ١٩٥٣، بعنوان "نخلة على الجدول"، ستنشر لاحقاً ضمن المجموعة القصصية "دومة ود حامد". كتب العديد من الروايات التى ترجمت

إلى أكثر من ثلاثين لغة، وهى: "موســم الهجرة إلى الشــمال" و"عرس الزين" و"مريود" و"ضو البيت" و"دومة ود حامد" و"منسى إنسان نادر على طريقه". تعتبر روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" واحدة من أفضل مائة رواية فى العالم، وقد حصلت على العديد من الجوائز، وقد نشــرت لأول مرة فى أواخر الســتينات من القرن العشرين فى بيروت، وتم تتويجه كـ"عبقرى الرواية العربية".

المكان فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال

مــن الأمكنة الهامة التى وصفها الكاتــب فى الرواية وأثّرت دلالتها فى دلالة الرواية هى غرفة الشخصية الرئيسة، مصطفى سعيد، ودار الجد، فندرس هذه الأمكنة.

غرفة نوم مصطفى سعيد فى لندن

كثــيرا ما يلجأ الطيب صــالح إلى تلوين أمكنته بالذكــرى الماضية، وبما يأتى به من الأشياء والصور والروائح يحيى المكان القديم/الذكرى، فيبعث الحياة الجميلة بمظاهرها العتيقة.

إنّ لغرفة نوم مصطفى سعيد وصفين فى الرواية نأتى بهما:

«غرفة نومى مقبرة تطل على حديقة، ستائرها وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسى دافئ، والسرير رحب مخداته من ريش النعام. وأضواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفســجية، موضوعة فى زوايا معينــة. وعلى الجدران مرايا كبــيرة ... تعبق فى الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفى الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيماوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب. غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات فى مستشفى. ثمة بركة ساكنة فى أعماق كل امرأة. كنت أعرف كيف أحركها.» (صالح، لاتا: ٣٤)

«وفى لندن أدخلتها بيتى، وكر الأكاذيب الفادحة، التى بنيتها عن عمد، أكذوبة أكذوبة. الصنــدل، والند، وريش النعــام، وتماثيل العاج، والأبنوس، والصور، والرســوم لغابات النخل على شــطآن النيل، وقوارب على صفحة الماء أشرعتها كأجنحة الحمام، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر، وقوافل من الجمال تخب السير على كثبان الرمل على حدود اليمن، أشــجار التبلدى فى كردفان، وفتيات عاريات من قبائل الزاندى والنوير

والشـــلک، حقول الموز والبن فی خط الإستواء، والمعابد القديمة فی منطقة النوبة، الكتب العربيـــة المزخرفة لأغلفة مكتوبة بالخط الكوفی المنمق، الســجاجيد العجمية والســـتائر الوردية، والمرايا الكبيرة على الجدران، والأضواء الملونة فی الأركان.» (المصدر نفســـه: ۱٤۷)

مثل هذه الأمكنة تنتســـب إلى ما يســـمّى بـالأمكنة الحنينية التی تذكرنا بالماضی والحنين إليه. (النابلســـی، ۱۹۹٤م: ٦۹) فهذه الصور والأشـــياء والروائح يذكّر مصطفی سعيد وعشيقاته بالمناخات الإستوائية والآفاق الأرجوانية، ففيهن كان التعلّق بمثل هذه المناخات: «كانت عكسی تحنّ إلى مناخات إستوائية، وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية. كنـــت فی عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشـــمال والصقيع.» (صالح، لاتا: ۳٤)

قـــد زيّن الكاتب المكان برســـوم وتماثيل لأنه يحاول أن يوسّـــع مـــن دائرة جماليات المكان، وهذا التوســـيع قد خرج من الكل/الغرفة إلى الجزء/التماثيل والرسوم وغرضه فی ذلک التنويع الجمالی.

إن هـــذا المكان لم يصوره الكاتب تصويراً ضوئيـــاً خالصاً، دون أن يضفی عليه من تجربته الذاتية الفنية شيئاً، بل للمكان وللأشياء الموجودة فيه وظيفة فنية.

إن الحواس الثلاث الشمّ، واللمس، والبصر من المكوّنات الرئيسية لهذا المكان.

اللمس: "وسجاد سندسی دافئ والسرير رحب مخداته من ريش النعام"

البصـــر: "وأضـــواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفســـجية، موضوعة فی زوايا معينة" وكل الرسوم والتماثيل تلاحظ بحاسة البصر

الشمّ: "تعبق فی الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفی الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيماوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب"

هذه الجماليات المكانية تتلاشـــی عندما تحضر جماليـــات المرأة، «غرفة نومی كانت مثل غرفة عمليات فی مستشـــفی. ثمة بركة ساكنة فی أعماق كل امرأة. كنت أعرف كيف أحركهـــا.» ولا ننســـی أن جماليات المكان ليســـت فی ذات المكان ولكـــن بما يؤديه من أغـــراض. هذه الغرفة أصبحت فخّاً تقع فيه الفريســـة بما وضع فيـــه من المُغريات وهذه

المغريات تنبعث من حبّ النســاء الأوروبيات للشرق بكل ألوانه الحارة. «رأتنى فرأت شــفقاً داكناً كفجر كاذب. كانت عكســى تحنّ إلى مناخات إســتوائية، وشموس قاسية، وآفــاق أرجوانيــة. كنت فى عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشــمال والصقيع.»

تقول آن همند لمصطفى سعيد: «تقول لى أنها ترى فى عينى لمح السراب فى الصحارى الحارة، وتســمع فى صوتى صرخات الوحوش الكاسرة فى الغابات، وأقول لها إننى أرى فى زرقة عينيها بحور الشــمال البعيدة التى ليس لها ســواحل.» (صالح، لاتا: ١٤٧) إن الحرارة فى لون عين مصطفى ـ وهذا رمز للشــرق ـ تجذب البرودة والزرقة فى عين آن همند ـ وهذا رمز للغرب ـ فاصطدام طرفى هذه الثنائية الشــرق/الغرب تمثل فى المكان/ غرفة النوم المحلّى بالتماثيل والرسوم التى لها وظيفة فنية فهى تخدم معمارية الرواية. إن العناصر المكونة لهذه الرسوم هى الضوء واللون والحرارة وكلها رمز للشرق.

هذا التقاطب بين الشــرق والغــرب بالألوان أو بالبرودة والحرارة سنشــاهده مرة أخــرى فى وصف غرفة مصطفى ســعيد فى القرية، وفى الروايــة ايضا نجده عندما يروح الراوى إلى الخرطوم بالســيارة، يصف الطريق المفعم بالحرارة وأشــعة الشــمس، يخبَر المسافرون بأن امرأة قتلت زوجها، فالراوى يعتقد بأن الشمس هى العدو القاتل؛ ومرة أخرى عندما يروى مصطفى سعيد قتله لجين مورس يصف برودة الجو كأن البرودة هى القاتلــة. ولايخلو من الفائدة الإشــارة إلى أن هاتين النقتطــين تذكّرنا برواية "الغريب" لـ"آلبر كامو"، يقتل فيها البطل إنسانا، وعندما يحاكَم فى المحكمة يقول دائما إن الجو فى شاطئ البحر كان حارّا.

كما أسلفنا المرأة لها حضور فاعل فى المكان، وهذا يشاهد حتى فى الرسوم: «فتيات عاريات من قبائل الزاندى والنوير والشــلک.» فالطبيعة ـ التى تمثّلها الرسوم ـ والمرأة همــا العنصران الرئيســان لبناء المــكان. ثم إن المرأة أو الشــخصية ـ بتعبير أعم ـ لها تأثير فى تشــكيل هــذا المكان. فآن همند ـ عشــيقة مصطفى ســعيد ـ كانت متعبة من الحضــارة الغربية، وكانت مترددة فى اعتناق البوذية والاســلام؛ فهــذه الغرفة زيّنت بما تغريها. هذه الغرفة أو الملهى الشــرقى «كانت معبدا عربى الديكور، إفريقى الطقوس.»

(طرابيشــى، ١٩٩٧م: ١٥٧) فمصطفى ســعيد كان فنانا فى خلق الأجواء والديكورات للمتعبــات الهاربات من حضــارة الحديد. يقول محيى الدين صبحى إنّ «بيت المرء معبّر عن شــخصيته وذوقه وائتمانه وثقافته. وهو مسرح حياته الداخلية وانعكاس لصورته عن نفســه. فلا عجب إن كان بيت مصطفى ســعيد ـ فى نظره ـ شــريكاً له فى جرائمه.» (صبحى وآخرون، ١٩٨١م: ٥٤)

غرفة مصطفى سعيد فى القرية

يقول ياســين النصير، المنتقد العراقى، إن الغرفة دالّ، وما تحتويه من أسرار الماضى وشــخصية الحاضر مدلول. (النصير، ٢٠١٠م: ٧٢) غرفة مصطفى سعيد فى القرية كحفرة عميقة تتجمع فيها كل أسراره. هذه الغرفة ليست مكانا للنوم أو الراحة بل مكان لحفظ الأسرار، لحفظ الإرث الثمين، الكتب، الآثار القديمة، اللوحات الزيتية، الأشياء الثمينة. فى مثــل هذه الغرف التى توجــد فى أكثر البيوت تتوزع الظلمة باســتمرار، لاتصلها يد الأطفال أو النسوة. أهمية مثل هذه الغرف تكمن فى شفاءها آلام الإنسان. «فى الغرف ـ الســرداب ـ لا يتشكل فعل جديد، ولا يبتدئ منطلق جديد، بل إن ما يحدث هو إعادة الشــباب لفعل اســتهلك، ولعمل أصابه خلل، ولهذا فهو ملجأ للإنسان القلق، للإنسان الوجــل؛ وعندما تطأ قدماه أرضه، ويســتقر جالســا فيه، يمزج مخاوفــه مع ما تختزن من مخاوف الأولين وأسرارهم، عندئذ سيخرج متطهرا من الخوف والخلل والاضطراب؛ لقد شفى تماما، وها هو يعود إلى الحياة ثانية معافا.» (المصدر نفسه: ١٠٤)

مثل هــذه الغرفة المنزوية فى البيت يمكن أن نقارنها بالســرداب الذى يصبح ميدانا لانثيال اللاوعى فى الشــخصية؛ «لكن حقيقة السرداب الفنية لا تكمن إلا فى استنساخ شكله فى غرف أخرى موجودة على الأرض، ولذلک يصبح السرداب مفهوما وتشكيلا لطابع خاص اختاره القاص دون غيره ليوظف من خلاله أحداثا لأفكار، وشــخصيات لموضوعــات، فهو الذات الشــعبية الدفينة فى الأعماق، هو الصندوق المقفل، الموشــوم بالعذاب والسحر والجن، هو القلعة الكائنة فى أعماق الأرض وهو المأمن والخلاص من عتبات الزمن، على جدرانه كتب الإنسان البدائى تاريخه، فكانت الكهوف الماضية منه،

وعلى جدرانه يكتب اليوم الإنسان الشعبى مخاوفه وآماله، فكانت الغرف تاريخا لتاريخ وقنــاة زمنيــة طويلة لا حد لنهايتها. والكائن القابع فى أعماقها لا بد له من الخروج من الســرداب، كلما أحس أن خللا ما قد حدث فى العــالم الخارجى.» (النصير، ٢٠١٠م: ١٠٢)

أصبحت هذه الغرفة كهفا فى لاوعى مصطفى ســعيد، يســجّل علــى جدرانه تاريخ حياته لئلّا تطمســه الأيام، وفى مســتوى أكبر أصبحت الغرفة كهفا يسجّل فيه الشرقى المصاب بالصراع بين الحضارتين الشرقية والغربية تاريخَه المفعم بالآلام والمخاوف على جدرانه.

هذه الغرفة بتواجد اللوحات الزيتية والصور الفتوغرافية لعشــيقات مصطفى سعيد يجب ألّا تفتحها زوجته "حسنة"، فأصبحت مقفلة منزوية.

لقد تدرّج الكاتب فى التعرف على المكان كما تتدرج الكاميرا السينمائية بلقطاتها. فأول ما تعرفنا عليه عمومية الأشــياء الكبيرة، ثم بعد فترة زمنية تنتقل بنا إلى تفاصيل واضحــة ظاهرة أكثر دقة فى تلك الأشــياء وبعد أن يمضى وقت آخــر تروح الكاميرا متغلغلة فى روح الأشــياء، فتكشــف لنا عــن معناها وطريقة توزيعهــا ونوعية الأفكار الكامنة بها.

إن هذا المكان ينتســب إلى الأمكنة التى تســمّى بالأمكنة المطلقة؛ والمكان المطلق هو المكان الذى «يحتوى نفســه، ويحتوى المرأة، ويحتــوى مكاناً آخر كلوحة، أو تمثال، أو قنــاع، أو طبق من القش، أو جونــة من القش موضوعة فى زاوية من زوايا الحجرة. والأهــم من ذلك أن هذا المــكان يكون خالياً من الكلام والعمل، مثله مثل الموســيقا المطلقــة Absolue . فلا كلام، ولا فعل فى هذا المقطع الجمالى، ولا حركة؛ وإنما هناك عدسة كاميرا تلتقط، وريشة ترسم، بصمت تامّ.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ١٧٠)

كمــا بإمكاننــا أن نطلق على هذا المكان المكان المركّب الذى يحوى نفســه ويحوى مكانــاً آخر، غالبا ما يكــون لوحة أو عدة لوحات فى المكان، تحتل مســاحة نصية فى النص، أكبر من المساحة التى يحتلّها وصف المكان نفسه. (المصدر نفسه: ١٦٤)

يفصــل القوس الحجرة نصفين، وشــكل القوس شــكل معمارى جمــالى عربى قديم

معروف. (المصدر نفسه: ١٧١) فهذا الشكل يحرک الذاكرة لتكون شهوداً على المكان، كما يقول غالب هلسا: «يوجد المكان عندما نكون شهوداً عليه؛ إذا ابتعد أو أدار ظهره، اختفى المكان. والذاكرة هى التى تحافظ على المكان؛ افتقاد الذاكرة، يعنى افتقاد الهوية وبالتالى الانتماء.» (المصدر نفسه: ١٦١)

إن الطيب صالح استفاد من اللونين الأصفر والأحمر فى وصف عمودى القوس، اللون الأحمر من ألوان السلم الذهبى فى الرسم، وهذا السلم اللونى خاص بالمدرسة الرومنتيكية فى الرسم التى تزعمها "ديلاكروا" واللون الأصفر من ألوان السلم الفضى واستعمال هذين اللونين إضافة إلى شكل القوس يدلّ على معرفة الكاتب بالجماليات المكانية. (المصدر نفسه: ١٣٠و١٧٠)

من العناصر المكونة لهذا المكان اللون، والضوء بالكبريت أو الفانوس، والرائحة، والذكرى، والشكل. أضاء ضوء الفانوس هذه الغرفة المظلمة؛ فجدلية الضوء والظلمة المسيطرة فى الغرفة أحدثت جماليات هذا المقطع.

«رائحة الطوب والخشب والند الحريق والصندل .. والكتب. يا الهى. الحيطان الأربعة من الأرض حتى السقف. رفوف، رفوف، كتب كتب كتب. أشعلت سيجارة وملأت رئتى بالرائحة الغريبة. يا له من مغفل. هل هذا فعل إنسان أراد أن يبدأ صفحة جديدة؟ سأفوضها على رأسه. سأحرقها. وأشعلت النار فى البساط الناعم تحت قدمى ولبثت أراقبها وهى تلتهم ملكاً فارسياً على جواد يسدد رمحه نحو غزال يعدو مبتعدا. ورفعت المصباح فإذا أرضية الغرفة كلها مغطاة بأبسطة فارسية. ورأيت أن الحائط المقابل للباب ينتهى بفراغ. ذهبت إليه والمصباح فى يدى فإذا هو .. يا للحماقة، مدفأة. تصوروا، مدفأة انكليزية بكامل هيئتها وعدتها، فوقها مظلة من النحاس وأمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر ورف المدفأة من رخام أزرق، وعلى جانبى المدفأة كرسيان فكتوريان مكسوان بقماش من الحرير المشجر بينهما منضدة مستديرة عليها كتب ودفاتر. ورأيت وجه المرأة التى ابتسمت لى قبل لحظات. لوحة زيتية كبيرة فى إطار مذهب على رف المدفأة والتوقيع فى الركن الأيمن (م. سعيد).» (صالح، لاتا: ١٣٧)

إن الطيب صالح استعمل فى رسم هذا المكان حاستين أساسيتين هما: حاسة البصر

وحاسة الشمّ، فالأولى ضرورية لكل روائى رسام، وأما حاسة الشمّ هنا أداة من أدوات الذكرى والذاكرة، فهى تشير إلى زمن الماضى.

هذه الغرفة قامت بوظيفة سردية فأصبحت تحيى فى ذاكرة الراوى ما حدث فى لندن لمصطفى سـعيد وعشـيقاته. فالمكان هنا يجسّـد الزمن الماضى وما حدث فيه، فلم يعد مظهرا تزويقياً بل أصبح جزءاً أساسياً من هندسة الرواية ومعماريتها، بمعنى أن جمالياته تتفق وتتناسـق مع جماليات الرواية الكلية. المكان هنا ليس مجالاً لاسـتعراض قدرات الروائى فى الوصف أو فى الرسم ولكنه قام بأداء خدمة فنية للرواية فأصبح بطلاً.

النقطة الهامة هنا أن المكان لا يقدم أى بعد جمالى يُذكر. فالإنسان من خلال حركته فى المكان يقوم برسـم جماليات هذا المكان، والمكان بدون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة و لا روح فيها. «كذلک فإن الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه، يأخذ من الطبيعة وطقوسها وفصولها ما يساعد مشاعره وعواطفه ومزاجه على رسم المكان، فإذا به كالفنان الذى يختار من الألوان ما يسـاعده على تنفيذ لوحته الفنية، ويسـاعده على أن ينقل ما يريد أن يقوله.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ٩٦) إن هذه الغرفة كانت معزولة مقفلة لا يسـمح أحد بالدخـول فيها فالباب الحديدى يمكن أن يرمـز إلى كون الغرفة غير قابلة للدخول وفى معنى أوسـع يرمز إلى القوقعة الصلبة التى أخفى مصطفى سعيد فيها أسراره فشخصيته العميقة كانت غير مكشوفة للآخرين. من يدرى ربما أنه نفسه لم يكشـف كثيرا من القواقع فى ضميره. أما هـذه الغرفة المهجورة فتحها الراوى؛ فالمكان أصبح موجوداً مرئيّاً بتواجد الانسان فيه، يسمع، ويرى، ويشمّ، ويتذكّر. كل شيء يذكّره بقصة من قصص حياة مصطفى سـعيد فى لندن؛ اللوحات الزيتية، رائحة الند والبخور، والوسـائد؛ فأصبح المكان الذى تتواجد فيه الشـخصية طريقا لاستذكار أماكن أخرى من خلال تداعيات البطل الفكرية. إن المكان أدّى إلى الاسـترجاع والاسـتذكار من ناحيـة ومن ناحية أخرى أثّرت حالة الشـخصية على المكان. فالراوى أصيب بظروف غير اعتيادية بسـبب حادث قتلة حسنة بنت محمود لود الريس، والراوى كان محبّاً لها، فتعرّضت حالته للقلق والتوتر، فيحسّ بالضياع والوحدة فى الغرفة، يشمّ الروائح الغريبة فيسعى فى حبسها داخل الغرفة، فيغلق النوافذ بعد فتحها. يحسّ بأن مصطفى سعيد مختبئ

فی الغرفة فیری صورة نفســه فی المرآة ویظن أنها مصطفی ســعید. یحرق البســاط تحت قدمیه بعد لحظات عندما یشتعل یرجع ویطفأه. کل شیء فی الغرفة یُرجعه إلی الأحداث الماضیة. ما مضی له ولمصطفی ســعید حاضر فی ذهنــه فمجرّد رؤیة الصور الفتوغرافیة أو الرســوم یذکّره بما حدث فی لندن لمصطفی سعید، فأحاسیس الشخصیة تنعکس علی المکان.

أما الصوت فهل هو عنصر مکوّن لهذا المکان؟ إن هذا المکان یبدو ظاهریا خالیا من الصوت ولکنه فی الحقیقة مکان تُسمع فیه أصوات؛ صوت النار التی التهمت ملکا فارسیا منقوشــاً علی البســاط الناعم تحت قدمی الراوی، ثم الأصوات التی تُبعث من الذکری وترنّ فی أذن الراوی، علی سبیل المثال عندما یری الراوی صورة شیلا غرینود فیتذکر: «کانت تغنی لی أغانی ماری لوید ... کنت أقضی معها أمســیات الخمیس فی غرفتها فی کامدن تاون، وأحیانا تقضی اللیل معی فی شــقّتی. کانت تلحس وجهی بلســانها وتقول لی: لســانک قرمزی بلون الغروب فی المناطق الإســتوائیة.» (صالح، لاتا: ۱٤۰و۱٤۱) کذلک سمع الراوی صوت ایزابیلا ســیمور عندما کانت تقول لمصطفی سعید: "أحبک". فذکریات مصطفی ســعید تنبعث منها أصوات یسمعها الراوی؛ فعناق الأیدی، والتصاق الجسدین، وغناء شیلا غرینود بالأغانی الأوروبیة کلها أحدثت أصواتا فی أذن الراوی.

فی هذه اللوحة الفنیة التی رسمها الطیب صالح تلعب الألوان دوراً هاماً کعنصر مکون للمکان. ان الغرفة تألّفت من نوافذ خضراء، القوس فی وســط الحجرة یســنده عمودان رخامیان لونهما أصفر ضارب إلی الحمرة، المدفأة الإنکلیزیة أمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر ورف المدفأة من رخام أزرق، سقف الغرفة من خشب البلوط، والدوالیب التی تنتهــی علیها رفوف الکتب مدهونة بطلاء أبیض، وإلی الیمین کنبة ذات مســند واحد، مکسوة بمخمل أزرق. ان اللونین الأخضر والأزرق یعتبران من الألوان الباردة والأصفر والأحمر هما من الألوان الحارة أو الدافئة. (www.zajel.edu.ps)

أما البلوط واللون الأبیض من الألوان المحایدة. http://ebrahimi65.blogfa.com

کما نشاهد هذه الغرفة مرکبة من الألوان الثلاثة الدافئة والمحایدة والباردة. الألوان الحارة مشــتقة من ألوان الشــمس والنار والدم، وهی ألوان تشــعرنا بالدفء والحرارة

حين النظر إليها والألوان الباردة مشتقة من ألوان البحر والسماء والعشب، وهى ألوان تشعرنا بالبرودة حين النظر إليها.

الألوان الحارة زاهية صارخة تعبر عن الفرح والسرور والضياء والنور والسعادة والغنى. والألوان الباردة هادئة كآبية تعبر عن الحزن والكآبة والظل والظلام والبؤس والشقاء. فالنور والسرور هما المدلولان الهامان للألوان الحارة؛ والهدوء والحزن المدلولان الرئيسيان للألوان الباردة. www.bab.com

إن الألوان التى استعملت فى هذا المكان ترمز إلى التقاطب بين الشرق والغرب؛ فالأحمر استعمل للقوس، واللونان الأخضر والأزرق استعملا للمدفأة الانكليزية وللكنبة المكسوة بالمخمل الأزرق. هذه الدلالة الغربية التى نستنبطها من هذين اللونين ناتجة من سقف الغرفة المثلث الشكل وفقا لمعمارية البناءات الغربية. وفى وصف هذه الغرفة نقرأ: «غرفة من الطوب الأحمر، مستطيلة الشكل، ذات نوافذ خضراء؛ سقفها لم يكن مسطحا كالعادة ولكنه كان مثلثا كظهر الثور.» (صالح، لاتا: ١٥)

قضية الألوان لا تنتهى إلى هذا الحد بل نجد تقابل الألوان فى مواضع أخرى: «كانت تلحس وجهى بلسانها وتقول لى: لسانک قرمزى بلون الغروب فى المناطق الإستوائية.» (المصدر نفسه: ١٤١)

يروى مصطفى سعيد ما دار بينه وبين آن همند من حديث بقوله: «تقول لى إنها ترى فى عينى لمح السراب فى الصحارى الحارة، وتسمع فى صوتى صرخات الوحوش الكاسرة فى الغابات، وأقول لها: إننى أرى فى زرقة عينيها بحور الشمال البعيدة التى ليس لها سواحل.» (المصدر نفسه: ١٤٧) وعندما وقفت جين مورس أمامه قال:«نيران الجحيم كلها تأججت فى صدرى، كان لابد من إطفاء النار فى جبل الثلج المعترض طريقى.» (المصدر نفسه: ١٥٨)

وأما آن همند كانت «تحنّ إلى مناخات إستوائية، وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية. كنت فى عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشمال والصقيع.» (المصدر نفسه: ٣٤)

يعتبر الأرجوانى لونا حارا، والصقيع المشتق من الماء لونا باردا. وإن التقاطب بين

الألــوان يرمز إلى التقاطب بين الشــرق والغرب. هذا التقاطــب والتضاد الموجود بين الألوان المؤلّفة لهذا المكان يســفر عن تضاد فى ضمير مصطفى ســعيد الذى انقسم إلى قطبين، قطب يميل إلى الشــرق وقطب يميل إلى الغرب. هذا التقاطب مضافا إلى تواجد هذه الأشياء الأجنبية فى قرية سودانية يدل على أزمة الهوية التى يعانيها مصطفى سعيد والمكان «يعكس حقيقة الشــخصية ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسّرها طبيعة المكان الذى يرتبط بها.» (قاسم، ٢٠٠٤م: ١١٩)

وليس خاليا من الفائدة أن نذكر أن الرؤية التجزيئية هى التى استعملها الكاتب هنا للتعرف على المكان وهذه الرؤية التى تسـّمى بالمنظر القريب (close shot) هى وقوف عين الــراوى وتحديقها فى بعض المفردات والتفاصيل الصغــرى و«يمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءاً من الديكور كثقب فى حائط نشــأ من طلقة رصاص أو يكون جزءاً من شىء.» (جندارى، ٢٠٠١م: ٢٦٨)

ثم أن الصورة المكانية هنا شــكلت جميع مظاهر المحسوســات من أصوات وروائح وألوان وأشــكال وظلال وملموســات. أما الأخير فهو مشــهود فى هذه الجملة: «وإلى اليمين كنبة ذات مسند واحد، مكسوة بمخمل أزرق، وسائد من .. لمستها بيدى، نعم من ريش النعام.» (صالح، لاتا: ١٣٩)

إن الوصف الذى قام به الكاتب عن الغرفة يمكن أن نشــاهده خلال شجرة الوصف عند ريكاردو:

دار الجد

نقرأ فى وصف الدار:

«هذه الدار الكبيرة ليســت من الحجر ولا الطوب الأحمر، ولكنها من الطين نفســه الــذى يزرع فيه القمــح، قائمة على أطراف الحقل تماماً، تكون امتدادا له. وهذا واضح من شــجيرات الطلح والســنط الناميــة فى فناء الدار والنباتات الــتى نمت فى الحيطان نفسها حيث تسرب إليها الماء من الأرض المزروعة. وهى دار فوضى قائمة دون نظام، اكتســبت هيئتها هذه على مدى أعوام طويلة: غرف كثيرة مختلفة الأحجام، بنيت بعضها

لصق بعض فی أوقات مختلفة، اما حسب الحاجة إليها أو لأن جدی توفر له شیء من المال، لم يجد وسيلة أخری ينفقه فيها. غرف يؤدی بعضها إلی بعض، بعضها لها أبواب وطيئة لا بد أن تنحنی کی تدخلها وبعضها ليست لها أبواب اطلاقاً، بعضها لها نوافذ کثيرة، وبعضها ليست لها نوافذ. حيطانها ملساء مطلية بمادة هی خليط من الرمل الخشن والطين الأسود وزبالة البهائم، وکذلک السطوح، والأسقف من جذع النخيل وخشب السنط وجريد النخيل. دار متاهة، باردة فی الصيف، دافئة فی الشتاء. إذا نظرت إليها من الخارج، دون عطف، أحسست بها کياناً هشّاً لن يقوی علی البقاء، ولکنها تغالب الزمن بشیء کالمعجزة. ودخلت من باب الحوش، ونظرت إلی اليسار واليمين فی الفناء الواسع. هنالک تمر نشر علی بروش ليجفّ. وهنالک بصل وشطة. وهنالک أکياس قمح وفول وبعضها خيطت أفواهه وبعضها مفتوح. وفی رکن عنز تأکل شعيراً وترضع مولودا. هذه الدار مصيرها مرتبط بمصير الحقل، إذا اخضر الحقل اخضرت، وحين يجتاح القحط الحقول يجتاحها هی أيضا. وأشم تلک الرائحة التی يمتاز بها بيت جدی، خليط من روائح متناثرة، رائحة البصل والشطة والتمر والقمح والفول واللوبية والحلبة، أضف إليها رائحة البخور الذی يعبق دائما فی مجمر الفخار الکبير. رائحة تذکرنی بتقشف جدی فی العيش، وترفه فی لوازم صلاته.» (صالح، لاتا: ٧٥و٧٦)

دار الجد عند الطيب صالح وعاء للتاريخ يجمع فيه الموروث. إن البيت هنا ـ کما يقول رنه وليک ـ امتداد لصاحبه.

تعتبر دار الجد المکان الرحمی وهذا المکان يشبه رحم الأم و«الذی يبعث علی الدفء والحماية والطمأنينة فی أيام الطفولة، مثل بيت الطفولة والقرية ويظل عالقا فی الذاکرة طول العمر.» (النابلسی، ١٩٩٤م: ١٦)

إن هذا البيت ـ کما يقول باشلار ـ من البيوت التی سوف تتيح لنا استعادة ألفة الماضی من خلال أحلام يقظتنا. (باشلار، ١٩٨٤م: ٦٨) أکبر دلالة فنية تعبّر عنها هذه الدار هی الهوية والانتماء. فالطين، أساس تشکيل البناء، منحدر من الماء والتراب المادتان المأخوذتان من الطبيعة التی تبقی فيها فطرة الإنسان مطهرة لا تشوب بقذارة الحياة الصناعية التی دنّست روح البطل، مصطفی سعيد.

إن الـراوى يشـعر بالاطمئنان والألفة والثقة فى دار الجد الـتى اقتضت دهرا مليئاً بالأعاصير. هذه الدار التى تبدو هشّـا كيان عتيق انتصر على أعاصير الحياة. ما يقول باشـلار عن البيت القديم يصدق على هذه الدار فهـو يعتقد: «أن البيت القديم يتصلب بالتجارب، ويسـتفيد من انتصاراته على الأعاصير. ولهذا، فإنه فى كل البحوث المتعلقة بالخيال، علينا أن نتخلى عن منطقة الحقائق الواقعية. بهذا نشعر بثقة واطمئنان أكثر حين نكون فى البيت القديم، الذى ولدنا فيه، من وجودنا فى بيوت شـوارع المدن التى نعيش فيها عابرين.» (المصدر نفسه: ٦٥)

ان هـذا البيـت متواضع، ويبدو كأنه يفتقد القدرة على المقاومة ولكننا سـوف نرى مـدى الصلابة التى يمتلكهـا. فهذا البيت أصبح وجوداً حقيقياً للإنسـانية الخالصة التى تدافع عن نفسـها. هذا البيت هو المقاومة الانسـانية، هو عظمة الإنسان. «وتمهلت عند باب الغرفة وأنا اسـتمرئ ذلک الإحسـاس العذب الذى يسبق لحظة لقائى مع جدى كلما عدت من السـفر. إحسـاس صاف بالعجب من أن ذلک الكيـان العتيق ما يزال موجوداً أصلاً على ظاهر الأرض. وحين أعانقه أستنشق رائحته الفريدة التى هى خليط من رائحة الضريح الكبير فى المقبرة ورائحة الطفل الرضيع.» (صالح، لاتا: ٧٧)

الجد، هذا الكيان العتيق يشـبّهه الراوى بشـجيرات السيال فى صحارى السودان، سميكـة اللحى، حادة الأشـواک، تقهر الموت لأنها لا تسـرف فى الحياة.قد عاش رغم الطاعون وفسـاد الحكام والمجاعات والحروب. «أسنانه جميعا فى فمه، عيناه صغيرتان باهتتان تحسب أنهما لا تريان ولكنه ينظر بهما فى حلكة الليل، جسمه الضئيل منكمش على ذاته، عظام وعروق وجلد وعضلات، وليسـت فيه قطعة واحدة من الشـحم، يقفز فوق الحمار نشيطا، ويمشى فى غبش الفجر من بيته إلى الجامع.» (صالح، لاتا: ٧٨)

كما نلاحظ ان الجد وداره قد توحّدا، كلاهما عتيق وكلاهما قد انقضى حياة صعبة مليئة بالأحداث.

ان ما ذكر الراوى فى وصف دار جده انبعث من ذاكرة جرّبت الحياة المضادة للحياة القرويـة. الراوى قد هاجر إلى لندن فهناک يسـتعيد دائما دار جـده فى خياله عندما يتصـور قريته الصغيرة: «كنت أطـوى ضلوعى على هذه القريـة الصغيرة، أراها بعين

خيالی أينما التفت. أحياناً فی أشهر الصيف فی لندن، أثر هطلة مطر، كنت أشم رائحتها. فی لحظات خاطفة قبيل مغيب الشمس، كنت أراها.» (صالح، لاتا: ٥٣)

وما يلفت النظر أن الإنسان يحلم بما يبتعد عنه. «حين نعيش فی قصر نحلم بالكوخ وحين نسكن كوخاً نحلم بالقصر. وبتعبير أدق، لكل منا لحظات يحلم فيها بالكوخ وأخری يحلم فيها بالقصر. نحب أن نهبط قريبا من الأرض، أرض الكوخ، كما نحب أن نسيطر علی الأفق بكامله من فوق قلعة فی اسبانيا.» (باشلار، ١٩٨٤م: ٧٩)

هناک نقطة رئيسية وهی استعمال لفظة "دار" لوصف دار الجد. مع أن الكاتب استعمل لفظة "البيت" لبيت مصطفی سعيد والبيوت الأخری. «فالدار هی الأصل. فبعد أن انتقل العربی من الخيمة فی الصحراء إلی البلدة أو المدينة، أطلق علی سكناه الجديد الدار. والدار هی مكان الإقامة فی الليل والنهار. فالدار فی اللغة معناها محل الحركة والتحول، من مكان إلی آخر، أو من حالة إلی أخری. من غرفة إلی غرفة، ومن الغرفة إلی الديوان، ومن الديوان إلی الرواق، ومن الرواق إلی الحوش. ومن هنا كان تعريف الدار فی مفهوم المعمار العربی، أنها المحل الذی لا يحوی غرفاً فقط، ولكنه يحوی ايضا رواقاً، وديواناً، أو مجلساً، وحوشاً. كما أنها تعنی حركة الإنسان ودورانه، فی هذا المكان.» (النابلسی، ١٩٩٤م: ١٣٧)

الدار فی ذاكرة الروائيين العرب وفی الموروث العربی أكبر حجما وقيمة اجتماعية من البيت. كانت غالبا ما تطلق علی سكنی الشيوخ فليس كل مكان للسكنی يسمی داراً فی العرف الاجتماعی. (المصدر نفسه: ١٣٨)

يمكن أن نلخص ما نستنتج فی وصف دار الجد فی نقاط عدة:

– ان الوصف الذی قام به الكاتب يوحی بالزمن. فالمحاصيل الزراعية المبعثرة فی الحوش تدلّ علی موسم الصيف الذی تحصد فيه المحاصيل.

– ان البيت بكل ما فيه يفصح عن سذاجة ساكنيه وألفتهم للطبيعة؛ فالنباتات التی نمت فی الحيطان بسبب تسرب الماء إليها لم يحاول أحدٌ إزالتها. فلا يوجد انفصال بين الطبيعة والإنسان هنا، بل الانسان امتداد للطبيعة. كل أجزاء البيت مصنوع من المادة الخام؛ السقف من جذع النخيل، الحيطان من الرمل والطين الأسود وزبالة البهائم.

العلاقــة بين المكان والانســان هنا عميقــة وهذه العلاقة تعبّر عن هوية الإنســان التى تكتسب معناها بالمكان وعن انتماءه للمكان.

– ان حاســة البصر والشمّ واللمس من الحواس التى رسم بها الكاتب هذه الصورة الفنية.

الشمّ: ''أشمّ تلك الرائحة التى يمتاز بها بيت جدى، خليط من روائح متناثرة، رائحة البصل والشطة والتمر والقمح والفول واللوبية والحلبة، أضف إليها رائحة البخور الذى يعبــق دائما فى مجمر الفخار الكبير. رائحة تذكرنى بتقشــف جدى فى العيش، وترفه فى لوازم صلاته''. (صالح، لاتا: ٧٥و٧٦)

اللمس: ''حيطانها ملســاء مطلية بمادة هى خليط من الرمل الخشن والطين الأسود وزبالة البهائم''

– وقــد اعتمد الكاتب على حاســة البصــر فى بناء جماليات هــذا المكان أكثر من الحاســتين الأخريين ومبعثه أن حاســة البصر من أكثر الحواس دقة فى الملاحظة وهى أساس بناء الجماليات. (النابلسى، ١٩٩٤م: ١٤٦)

الحى والشارع

إن الأحياء والشــوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور تشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحاً لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن اقامتها أو عملها. (بحراوى، ١٩٩٠م: ٧٩)

نجد من حين إلى حين أوصافا للقرية وســاكنيها فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال والنص الذى يصف حىّ القرية مباشــرة يشــتمل على ثلاث صفحــات. يقول الراوى: «كان الليل قد بقى أقله حين قمت من عند مصطفى ســعيد، وخرجت وأنا أشعر بالتعب ـ ربما من طول الجلوس ـ ومع ذلك لم أكن أرغب فى النوم، فمضيت أتسكع فى شوارع البلد الضيقة المتعرجة، تلامس وجهى نسمات الليل الباردة التى تهب من الشمال محملة بالنــدى، محملة برائحة زهور الطلح وروث البهائــم، ورائحة الأرض التى رويت لتوها بعــد ظمأ أيــام، ورائحة قناديل الذرة فى منتصف نضجها، وعبير أشــجار الليمون، كان البلد كعادته صامتاً فى تلك الســاعة من الليل، الا من طقطقة مكنة الماء على الشاطئ

ونباح كلب من حين لآخر، وصياح ديک منفرد أحس بالفجر قبل الأوان، يحاربه صياح ديک آخر، ثم يخيم الصمت. [...] ولكننى أبدا لم أر القرية فى مثل هذه الساعة فى أواخر الليل. لابد أن تلک النجمة الكبيرة الزرقاء المتوهجة هى نجمة الصباح. السماء تبدو أقرب إلى الأرض فى مثل هذه الساعة، قبيل الفجر، والبلد يلفها ضوء باهت يجعلها كأنها معلقة بين السماء والأرض. وتذكرت وأنا أعبر رقعة الرمل التى تفصل بين بيت ود الريس وبيت جدى، تلک الصورة التى رسمها مصطفى سعيد، تذكرتها بنفس إحساس الخجل الذى اعترانى حين سمعت مناغاة ود الريس مع زوجته.» (صالح، لاتا: ٥٠ و٥١)

هنا نشأ الفضاء الروائى من خلال وجهة نظر الراوى، حيث تمّ توظيف لغة خاصة امتزجت فيها الطبيعة والوصف الطوبوغرافى بالذكرى. والطبيعة وذكرى الإنسان هما أهم عنصرين فى تكوين جماليات المكان العربى بشكل عام. (النابلسى، ١٩٩٤م: ٧١) و نلاحظ هنا أن جماليات هذا المكان تتكون من عناصر: اللون، الضوء، الرائحة، الحركة، الذكرى والصوت ولبعض هذه العناصر وظيفة دلالية فالصوت من العناصر الهامة فى جماليات المكان العربى، وإن لكل مكان صوتا حيث إن المكان الذى لا صوت فيه يُعتبر مكانا مهجورا لا حياة فيه. «والعرب فى معماريتهم القديمة، كانوا يُكثرون من النوافير و(الفسقيات) فى قصورهم وبيوتهم، لكى يبددوا بصوت الماء سكون المكان، وينفثوا الحياة بالمكان، وكانوا كثيراً ما يتعمدون أن تكون هذه النوافير وهذه (الفسقيات) فى مرمى ضوء الشمس نهاراً، ومرمى ضوء القمر ليلاً، لكى يعزف الضوء مع الماء المتنافر الراقص، ألحاناً جميلة، تبدد سكون/موت المكان، وتبعث فيه الحياة.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ٧٣)

فنباح الكلب وصياح الديک هما صوتان يُسمعان فى القرية وطقطقة مكنة الماء على الشاطئ يلمح إلى تقدّم سكان القرية الذين يستعملون المكنة بدل السواقى لتروية حقولهم. يتابع الرواى قوله: «والحقول أيضا أعرفها، منذ كانت سواقى، وأيام القحط حين هجرها الرجال وتحولت الأرض الخصبة أرضا بلقعاً تسفوها الريح، ثم جاءت مكنات الماء وجاءت الجمعيات التعاونية، وعاد من نزح من الرجال وعادت الأرض كما كانت.» (صالح، لاتا: ٥١)

فأثار صوت المكنة ذكرى القحط والفقر ثم التقدم إلى حد ما بعد دخول هذا الجهاز إلى القرية؛ وهذا الصوت يُسمع فی الرواية غیر مرة حتی يمكن أن نعدّه رمزا إلى التقدم النسـبی الذی جعل القرية عرضة للتغيير. استعمال حاسـة السمع كأداة لرسم الصورة الفنيـة يدل على قدرة الآذان المرهفـة عند الكاتب. والصوت الآخر صوت مناغاة ود الريس مـع زوجته. فمن جماليات المكان عند الطيب صالح تواجد المرأة فی المكان كما رأينا فی غرفة نوم مصطفى سعيد، هنا أيضا فی حی القرية تتواجد المرأة.

والصوت الآخر صوت جد الراوی الذی يتلو أوراده اسـتعداداً لصلاة الصبح. «ألا ينـام أبـدا؟ صوت جدی يصل، كان آخر صوت أسمعه قبـل أن أنام وأول صوت أسمعه حين أسـتيقظ وهو على هذه الحال لا أدری كم من السنين؟ كأنه شیء ثابت وسط عالم متحرك، وأحسسـت فجأة بروحی تنتعش كما يحـدث أحيانا أثر إرهاق طويل، وصفا ذهنی، وتبخرت الأفكار السـوداء التی أثارها حديث مصطفى سـعيد.» (المصدر نفسه: ٥٢)

من أبـرز مظاهر جماليات القرية الطبيعة بأشـجارها وروائحهـا، والذرة، والطلح، والليمـون والقمـح كل هذه النباتات لوّنت الصورة الطبيعيـة للمكان فی هذا النص. ثم الذكرى كانت الفرشـاة الحقيقية التی رسمت هـذا المكان والتی نفثت فی هذا المكان من روحها، والمكان بـدأ ينبض بالحركة؛ فربط المكان الموصوف بالإنسـان وذكراه أعطاه الحركـة والحيوية. «فالمكان الروائی هو فضاء معاش من طرف الإنسـان أولا وأخيرا ومـا من اتجاه أو ميل لفـک هذا الارتباط الحاصل بينهما، مهما بلغ فی الشـفافية، إلا وكان عاجزاً عن أن يفرض شروطه على بنية المكان.» (بحراوی، ۱۹۹۰م: ۸۹) فالعلاقة بين الانسـان والمكان بمثابة البوصلة التی تقود حركة الرؤية إلى الفضاء الروائی، ومن ثم فالمكان لا يمكنه أن يقوم بمعزل عن تجربة الإنسـان أو خارج الحدود التی يرسمها له. (المصدر نفسه: ۸۹)

فهنا فی هذا النص يتسكع الراوی فی شوارع القرية ليلا فصورة المكان نتيجة رؤيته إليه بكل تفاصيله الطوبوغرافية والمشـهدية. ثم تواجد الشخصين الآخرين كود الريس والجـد أثار انتباه الـراوی والتفاته إلى مكان حضورهما ومـن ثم إلى ذكرى مصطفى

سعيد.

لاحظنا أن الطيب صالح استعمل فى رسم هذا المكان حاستين أساسيتين: حاسة السمع وحاسة الشمّ وجعل حاسة البصر فى المرتبة الثالثة. هذا إن يدل على شىء فهو يدلّ على بساطة المكان الذى يتقلص فيه الجاذب البصرى ويكثر فيه الروائح والأصوات على عكس البيئة المدنية المعقّدة التى تستدعى انتباه النواظر قبل كل حاسة أخرى. إن البساطة فى البيئة الريفية جعلت ذاكرة الشخصية تنشط وتستذكر الذكريات الماضية. والجدير بالذكر أن صورة القرية من خلال ذكريات الشخصية كذلك تتمثّل بالروائح والأصوات: «كنت أطوى ضلوعى على هذه القرية الصغيرة، أراها بعين خيالى أينما التفت. أحياناً فى أشهر الصيف فى لندن، أثر هطلة مطر، كنت أشم رائحتها. فى لحظات خاطفة قبيل مغيب الشمس، كنت أراها. فى أخريات الليل، كانت الأصوات الأجنبية تصل إلى أذنى كأنها أصوات أهلى هنا.» (صالح، لاتا: ٥٣)

فى هذا النص يقدم لنا الطيب صالح ما يسمّ بالمكان الشامل أى المكان الذى يبثّ أزمنة ثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل. فيبعث على الذكرى ويقدم الحاضر ويستحضر المستقبل ويستشرفه. (النابلسى، ١٩٩٤م: ٢٠٣) فقد حوى هذا المكان الزمن الماضى من خلال ذكريات الراوى التى اشتملت على حديثه مع مصطفى سعيد وأيام القحط التى أصيب بها مواطنوه. حوى الزمن الحاضر من خلال ما رسمه من صورة مختزلة من الحى والأصوات والروائح وحوى الزمن المستقبل من خلال علمه بأن المستعمرين سيخرجون من بلاده. «انهم سيخرجون من بلادنا إن عاجلاً أو آجلاً، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة. سكك الحديد، والبواخر، والمستشفيات والمصانع، والمدارس، ستكون لنا، وسنتحدث لغتهم، دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل. سنكون كما نحن، قوم عاديون، وإذا كنا أكاذيب، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا.» (صالح، لاتا: ٥٣)

النتيجة

يشتمل المكان فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال على الغرفة والدار والقرية.

استطاع الروائى أن يصوّر المكان فى الرواية بأسلوب الوصف، فوصَف ما فى الأمكنة من الأشياء والروائح والألوان والأصوات؛ وهذا الوصف ما نسمّيه بالرؤية التجزيئية أو المنظر القريب فيها تحدّق عين الراوى فى التفاصيل الصغرى للمكان. أصبح المكان فى هذه الرواية ذات دلالة ايدئولوجية فكرية، فالمكان امتداد لهوية الإنسان وانتمائه. عندما كان مصطفى سعيد، الشخصية المحورية، فى لندن كان يزيِّن غرفته بالتماثيل والصور الإفريقية، وعندما كان فى القرية السودانية ملأ غرفته باللوحات الزيتية لعشيقاته الأوروبيات وبالمدفأة الإنكليزية والكنبة. فبما أنه يوجد بين المكان والشخصية علاقة وطيدة ونستطيع أن نفطن بالمكان وما فيه من الأشياء إلى أحاسيس الشخصية، فيمكن أن نقول: إن الشخصية تعانى أزمة الهوية فبينما يعيش فى لندن يحنّ إلى الشرق وعندما يكون فى السودان يميل إلى أوروبا. إن الألوان من العناصر الهامة التى تدلّ على هذه الأزمة وانشقاق الشخصية إلى قطبين الشرق والغرب.

المصادر والمراجع

باشلار، غاستون. ۱۹۸٤م. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. ط۲. بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع.

بحراوى، حسن.۱۹۹۰م. بنية الشكل الروائى: الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية. ط۱. بيروت: المركز الثقافى العربى.

الآلوسى، تيسير عبدالجبار. المكان: دلالته ودوره السردى.

www. Swideg.jeeran.com/geography/archive

جنداری، إبراهيم. ۲۰۰۱م. الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا. ط۱. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

زيتون، على مهدى. لاتا. فى مدار النقد الأدبى (الثقافة – المكان — القص).

صالح، الطيب. لاتا. موسم الهجرة إلى الشمال. ط۱۳. بيروت: دار العودة.

صبحى، محى الدين؛ وآخرون. ۱۹۸۱م. الطيب صالح عبقرية الرواية العربية. ط۳. بيروت: دارالعودة.

طرابيشى، جورج. ۱۹۹۷م. شرق وغرب رجولة وأنوثة: دراسة فى أزمة الجنس والحضارة فى الرواية العربية. ط٤. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

قاسم، سيزا. ۲۰۰٤. بناء الرواية دراسة مقارنة فى ''ثلاثية'' نجيب محفوظ. القاهرة: مكتبة الأسرة.

النابلسـى، شـاكر. ١٩٩٤م. جماليات المـكان فى الرواية العربية. ط١. بيروت: المؤسسـة العربية للدراسات والنشر.

النصـير، ياسـين.٢٠١٠م. الرواية والمكان: دراسـة المـكان الروائى. ط٢. دمشـق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

http://ebrahimi65.blogfa.com/post-40.aspx

http://www.bab.com/articles/full_article.cfm?id=6918

www.zajel.edu.ps/learn/class.aspx?do=view&&lessId=77